Cena numeru z dodatkiem nutowym **50 gr.**

CHÓR
MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY MUZYCE CHÓRALNEJ

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH I MUZYCZNYCH W WARSZAWIE

ROK V | WARSZAWA, MARZEC 1938 | № 3

KAROL HŁAWICZKA

JAK POWSTAJE PIEŚŃ CHÓRALNA?

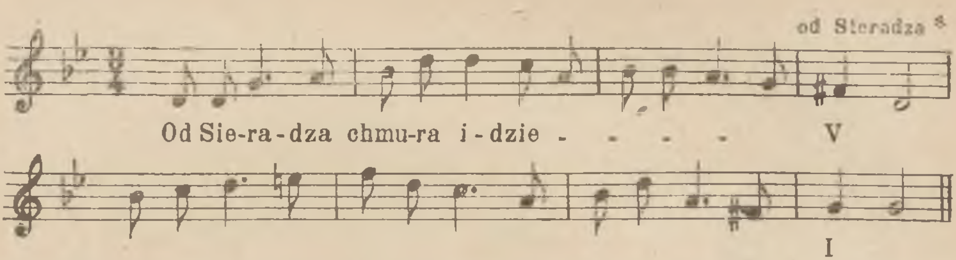
Ciąg dalszy

Jak powstają z motywu dłuższe utwory chóralne — oto dalsze zagadnienie jakie wypada omówić.

W ostatnim artykule przedstawiłem na przykładzie polskich kolend, jak motywy rozwijają się w *dwutakty*, czyli tak zwane *frazy* muzyczne. Przez zestawienie dwu fraz, podobnych lub też kontrastujących, to znaczy posiadających tę samą treść muzyczną lub też przynoszących nowe wartości — powstają *czterotakty*. Jeżeli zaś połączymy dwa czterotakty w jedną całość powstaje *okres 8 taktowy*, noszący również nazwę *małego zdania muzycznego*. W zdaniu tym pierwszy czterotakt nosi nazwę *poprzednika*, drugi zaś nazwę *następnika* Stosunek tych części zdania muzycznego podobny jest do pytania i odpowiedzi. Analogia ta staje się zrozumiałą, jeżeli porównamy funkcje harmoniczne zakończeń obu czterotaktów. Poprzednik kończy się zazwyczaj kadencją zawieszoną, następnik zaś zawiera rozwiązanie na tonikę. Prototypem harmonicznej struktury małego zdania jest zestawienie następujących funkcyj harmonicznych I — V, V — I. Ten schemat harmoniczny możemy obserwować we większości pieśni ludowych, tworzących najczęściej małe zdania muzyczne. Oto typowy przykład pieśni ludowej, kończącej się w poprzedniku na dominancie, a w następniku na tonice. (patrz przykład nutowy na str. 38).

Jeżeli w podobnym stosunku poprzednika i następnika połączymy ze sobą dwa małe zdania — *powstanie wielkie zdanie muzyczne*. Kadencja zawieszona wystąpi w tym wypadku dopiero w takcie 8, rozwiązanie na tonikę w takcie 16.

Od wyżej wymienionych wzorów i formułek, sprecyzowanych dla łatwiejszego zrozumienia kompozycyj, w praktyce występuje bardzo dużo odstępstw. Fantazji twórczej kompozytora nie można wiązać żadnymi przepisami lub zasadami, choćby



one były nawet tylko wyrazem niezbędnej w muzyce równowagi formalnej. Symetryczny układ cząstek kompozycyj, dla których przyjęto jako normę podział na cztery takty, odpowiada potrzebie „wewnętrznego rytmu" kompozycji, ale nie może być stawiany nad samą treść muzyczną. To też wielka ilość kompozycyj odbiega mniej lub więcej od powyższego schematu przez powiększenie lub zmniejszenie ilości taktów, przesunięcie kadencji i t. p.

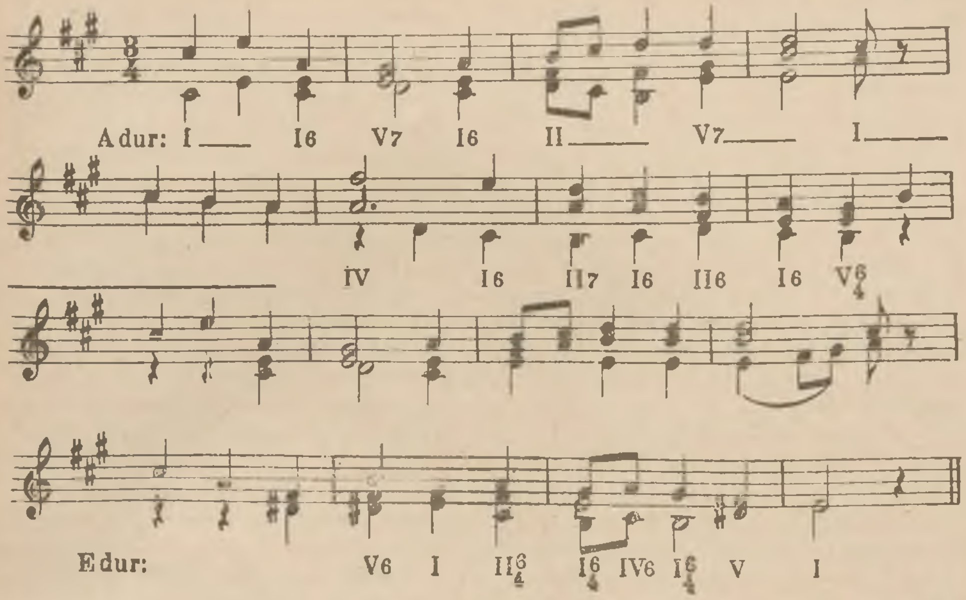
Jeżeli jakaś kompozycja muzyczna zbudowana jest według wyżej przedstawionego wzoru — 16 taktowego, złożonego z poprzednika i następnika, wtedy mówimy, że posiada *jednoczęściową formę pieśni*. Słowo pieśń użyte jest w tym wypadku w znaczeniu formalnym nie gatunkowym. Jest to najprostsza forma muzyczna tak muzyki wokalnej, jak i instrumentalnej. Dochodzimy więc do wyjaśnienia budowy krótkich utworów chóralnych homofonicznych, to znaczy takich, w których melodii występującej w jednym z głosów towarzyszą dwa lub trzy głosy inne, spełniające rolę głosów wypełniających harmonię.

Wiele możnaby w tym miejscu zacytować utworów z literatury czterogłosowej na chóry męskie lub mieszane, napisanych w jednoczęściowej formie pieśni. Natomiast w literaturze chóralnej trzygłosowej, niezwykle ubogiej, cytowanie tego rodzaju utworów poza opracowaniami pieśni ludowych napotyka na trudności. Dlatego też jako przykład podaję 16 taktów ofertorium Stanisława Moniuszki z mszy trzygłosowej e-moll, jakkolwiek utwór ten napisany jest w dwuczęściowej formie pieśni, t. zn. złożonej z dwóch zdań 16 taktowych. (patrz przykład nutowy na str. 39).

Jeżeli zanalizujemy melodię powyższego odcinka kompozycji (jest to mniejwięcej jedna trzecia całości) zauważamy wyraźne cztery zdania czterotaktowe, z których trzecie jest powtórzeniem pierwszego, czwarte zaś wariantem drugiego. Pierwszy 8-takt jest poprzednikiem zakończonym kadencją na dominancie, drugi zaś 8-takt (następnik) winien według wzoru wielkiego zdania muzycznego zakończyć się na tonice; ponieważ jednak cytowany odcinek kompozycji jest znowu tylko poprzednikiem większej całości — dlatego zamiast toniki A-dur występuje zboczenie do tonacji dominanty, E-dur. Trzygłosowa harmonia powyższego urywka kompozycji nie przynosi żadnych nowych momentów, którychbyśmy nie objaśnili w poprzednich artykułach. Dlatego też w analizie harmonicznej ograniczam się do podpisania pod poszczególne akordy odpowiednich znaków przyjętych, zaznaczając, że niektóre akordy kwartsekstowe są usprawiedliwiane w przykładzie faktem, że w towarzyszeniu organowym, które przez cały czas towarzyszy partii wokalnej, występuje w basie tonika. W akordach septymowych nie oznaczam przewrotów, bo przewroty czwórdźwięków zostaną objaśnione dopiero przy omawianiu harmonii czterogłosowej, co nastąpi w najbliższym artykule.

---

*) Biblioteczka pieśni regionalnych pod redakcją Karola Hławiczki. Tomik 16. *Kaliskie*. Str. 22.



W tym miejscu uważam za konieczne podkreślić następujący fakt. Formy muzyczne, o których zacząłem mówić w niniejszym artykule są tylko formami, które trzeba dopiero wypełnić treścią muzyczną. Tak jak dzwon powstaje przez wypełnienie roztopionym metalem form glinianych, które same przez siebie nie przedstawiają żadnej wartości, tak samo dopiero żywa muzyka, wyrażająca jakieś uczucie lub nastrój stanowi o dziele muzycznym. Istotną cechą uczucia jest zmienność, falowanie, to też utwory muzyczne wypływające nie ze spekulacji, ale jak mówimy „ze serca" wyrażające pewne stany psychiczne, posiadaję wewnętrzną dynamikę, której, najczęstszym obrazem jest crescendo i descrescendo (wyrazów tych używam — w znaczeniu nietyle dynamicznym ile treściowym) wzrastanie fali emocjonalnej, dojście do punktu kulminacyjnego i następnie opadanie. Dlatego też prawie każdy utwór mniejszy lub większy, ma swój punkt szczytowy, występujący zazwyczaj niedaleko zakończenia. (c. d. n.)

STANISŁAW IGNACY RĄCZKA

NA MARGINESIE KOMPOZYTORSKICH KONKURSÓW CHÓRALNYCH

Jednym z powszechnie przyjętych sposobów zdobywania wartościowych rzeczy w dziedzinie twórczości artystycznej, jej zarazem motorem i bodźcem — jest konkurs. Na polu twórczości chóralnej odgrywają konkursy specjalnie ważną rolę, wiadomą bowiem jest rzeczą, że kompozycja chóralna jest od dawna prawie powszechnie uważana za twórczość jakby podlejszego gatunku, to też rzadko zabierają w niej głos poważniejsi muzycy. Poza tym wydawnictwa chóralne należą do najmniej „idących" na rynku księgarskim, zwłaszcza wobec fatalnego i wręcz nieuczciwego zwyczaju odpisywania i rozpisywania drukowanych rzeczy przez większość naszych

chórów. Nie dziw więc, że tak niewiele stosunkowo w tej dziedzinie drukuje się i wydaje, i gdyby nie Wielkopolski i Śląski Związek Śpiewaczy, nie byłoby tu wiele o czym mówić. W tych warunkach konkurs jest bezsprzecznie pierwszorzędnym czynnikiem, który pobudzić może kompozytorów chóralnych do poważniejszej twórczości

Niestety jednak z powodu nikłości nagród konkursowych, które wyznaczają przeważnie niezasobne towarzystwa czy związki śpiewacze, konkursy zadania swego w całej pełni nie spełniają. Ale i nie tylko z tego powodu. Oto i organizacja konkursów pozostawia wiele do życzenia. Nie mówi się tu już o bezstronności, która nie zawsze ma miejsce. Bywa często, i niestety coraz częściej tak, że naznaczonej najwyższej, t. j. pierwszej nagrody celowo z góry nikomu się nie przyznaje, dając jakąś niższą, np. drugą, albo i trzecią nawet tylko nagrodę, rozdzielając ją nieraz jeszcze pomiędzy dwóch kompozytorów. Bywa i jeszcze gorzej. Ostatnio np. na 73 utwory (!) nadesłane na konkurs jednego z krakowskich chórów jury nie dał ani jednej z czterech nagród, ani nawet odznaczenia, a jedynie zakupił 11 utworów po 50 zł, nie dając też żadnych wyjaśnień. A przecież w konkursie wystąpiły takie nazwiska, jak Walewskiego i in. Takie rozstrzygnięcia konkursu robią wrażenie brzydkiej komedii wabienia i naciągania kompozytorów, których też na przyszłość tylko zrażają. Przecież jeśli z pośród kilkudziesięciu utworów wybiera się najlepszy np. na drugą czy trzecią nagrodę, to zupełnie niezrozumiałym, a nawet wręcz podejrzanym wydać się musi kryterium jury, przyznającego temuż utworowi pierwsze miejsce, nie przyznającego mu wszakże pierwszej nagrody. A jeszcze jest niezrozumialszym, gdy żadnej nie przyznaje się nagrody. Jeżeli na konkurs nadesłano zbyt małą ilość i to istotnie słabych kompozycyj, w takim razie konkurs był źle zorganizowany, muzycy niezainteresowani, termin może za pośpieszny i t. p. W takim wypadku celowiej byłoby konkursu wogóle nie rozstrzygać, ale go przedłużyć i lepiej zorganizować, w ostatecznym razie wprost nawet odwołać. Cóż bowiem komu przyjdzie z łaskawego werdyktu wysokiego areopagu jury, głoszącego, iż żaden utwór do nagrodzenia się nie nadaje? Wszak musi on czynić wrażenie, że twórczość nasza całkowicie już zubożała i upadła, gdy tymczasem taki wynik konkursu jest raczej skutkiem albo ubóstwa jego organizacji albo ukartowanej może niesolidności. Tak więc od organizacji konkursów należy się stanowczo domagać rozumnej celowości i... uczciwości.

Ale oprócz nagród istnieją na konkursach jeszcze t. zw. odznaczenia, nazywane też zaszczytnymi, ponieważ nie są połączone z żadną pieniężną kwotą. Odznaczenia pozwalają oczywiście organizatorom konkursu zdobyć za darmo dowolną ilość lepszych utworów. I cóż ma za to kompozytor? Wiem z doświadczenia, że o takim odznaczeniu „zaszczycony“ nim kompozytor przeważnie wcale się nie dowiaduje, gdyż wyniki konkursu podaje co najwyżej zdawkowo miejscowa jakaś gazeta, towarzystwo zaś, które konkurs rozpisało, nie uważa nawet za stosowne zawiadomić o tym kompozytora bodaj świstkiem papieru, jeśli już nie przesłać mu jakiś przyzwoity dyplom, który się niewątpliwie odznaczonemu należy. Sporo tu jakiegoś dziwnego niedbalstwa i lekceważenia cudzej pracy. Sądzę, że daleko przyzwoitszą formą od takiego „odznaczenia“ jest poprostu raczej handlowe nabywanie (poza nagrodami) utworów po cenie np. 50 zł., przyjętej już przez niektóre związki i towarzystwa.

Konkursy chóralne rozpisuje się najczęściej ku uczczeniu jakiegoś poważniejszego ewenementu śpiewaczego, jak rocznicy, jubileuszu, zjazdu i t. p. Nagrodzone utwory wykonywa się wtedy na koncercie jubileuszowym. Czasem rozstrzygnięcie

konkursu następuje dopiero na samym koncercie, przy czym jury bierze pod uwagę wiekszy lub mniejszy aplauz publiczności, jak to już kilkakrotnie urządziło np. „Echo“ krakowskie. Taki pomysł niekoniecznie uważać należy za szczęśliwy. Potwierdzić to może ciekawy przykład z jednego konkursu „Echa“ poznańskiego. Towarzystwo to na swym koncercie jubileuszowym wykonywało wszystkie nagrodzone i odznaczone utwory. I okazało się, że największe, długo nie milknące brawa publiczności otrzymał bardzo nastrojowy malutki utwór, któremu jury nie przyznało nagrody, ale tylko drugie odznaczenie. Jest to znamienny dowód rozbieżności sądu jury i publiczności.

Nierzadko wszakże zdarza się, że niektóre utwory nagrodzone nie są wogóle wykonywane przez chór na koncercie, gdyż się do tego ze względu na brak wartości wokalnych nie nadają. Każdy zapyta, dlaczego w takim razie daje się takim utworom nagrodę. To są kaprysy sądu konkursowego, który nieraz składa się nie z samych znawców chóru (ale np. pianistów, instrumentalistów, czy muzykologów) i dopatruje się w danym utworze większych walorów czysto muzycznych, nie wokalnych.

Ciekawą znów inowację wprowadziło na pierwszym swym konkursie „Echo“ krakowskie w postaci dodatkowej nagrody t. zw. plebiscytowej, przyznawanej niej przez jury, ale przez sam chór. Zdarza się wreszcie dodatkowo ufundowana nagroda prezesa i t. p. O bardzo rzadkich konkursach t. zw. honorowych (bez nagród pieniężnych), jako chybionych już w samym założeniu, nie ma co i mówić.

Konkursy chóralne rozpisywane bywają zazwyczaj na utwory o dowolnej treści, zarówno świeckiej, jak i religijnej, oraz o dowolnej formie i rozmiarze. I jedynie takie pojmowanie konkursu, który nie ogranicza indywidualności i natchnienia kompozytora, jest racjonalne. Wytyczanie bowiem jakiegoś tematu lub narzucanie nawet z góry jednego tekstu zawiera w swym założeniu nic innego, jak zamówienie poprostu roboty muzycznej. Z tego też względu ten ostatni typ konkursu wydaje się być niższym.

Dość rzadko ogłasza się t. zw. konkursy zamknięte. Polegają one na tym, że zaprasza się do wzięcia udziału imiennie tylko kilku (2 — 3) znanych muzyków, przy czym konkurs ma wyraźnie określony i ograniczony cel. Jest to nieszczególny pomysł i wyniki wobec braku konkurencji i przy pewności nagrody wiele zazwyczaj pozostawiają do życzenia. Wspomnieć wreszcie wypada o jednym jeszcze rzadkim typie konkursów chóralnych, które by można nazwać regionalnymi. W konkursach tych zastrzega się udział kompozytorów, pochodzących tylko z danej dzielnicy. Oczywiście nic nie można mieć przeciwko regionalizmowi, jako takiemu, ale ograniczanie ilości uczestników konkursu na skutek jakiegoś lokalnego patriotyzmu nie może wyjść na dobre dla samego plonu konkursowego. Na koniec nie można przeoczyć jeszcze jednego, niestety bardzo rzadkiego rodzaju konkursu, mianowicie na pieśń ludową, t. j. właściwie na jej artystyczne opracowanie. Jakże wiele należałoby nam na tym pustym ugorze drogą konkursu odrobić! Cóż bowiem mamy na nim poza nowszym powiewem kilku kurpiowskich opracowań Szymanowskiego i kilku jeszcze, może kilkunastu znakomitszymi opracowaniami innych kompozytorów? „Gallówki“ i t. p. oklepane typy ludówek dawno przebrzmiały i przebogata nasza pieśń ludowa wymaga nowoczesnego opracowania. Zadania tego dokonają poważne konkursy.

Ciśnie się jeszcze pod pióro pewna sprawa, związana z naszymi konkursami chóralnymi, mianowicie sprawa własności nagrodzonych i odznaczonych utworów. Inicjatorzy konkursu zastrzegają sobie zazwyczaj te prawa bardzo wyraźnie, lecz już niebawem po rozstrzygnięciu rozdają utwory różnym chórom na lewo i na prawo,

wymieniając je częstokroć za inne — tak, że wkrótce wszyscy są ich właścicielami i wykonawcami. Dość racjonalnym wydaje się tu pomysł „Echa" krakowskiego które na ostatnim swym konkursie zastrzegło sobie prawa własności tylko na rok. Uważać też chyba należy za słuszne, że o ile organizator konkursu z praw własności nie korzysta i nie ma zamiaru utworu nagrodzonego wydawać, co prawie z reguły ma miejsce, to prawa te pozostać winny przy kompozytorze. W przeciwnym razie utwór staje się bezpańskim, przez różne chóry samowolnie przepisywanym i wypaczanym dziwolągiem, którego później nie pozna i sam rodzony... autor. Jeszcze gorzej, gdy utwór nagrodzony spocznie uwięziony na zawsze w kurzu bibliotecznym.

Ponieważ utwory, nagrodzone na konkursach chóralnych po większej części nie są przez nikogo wydawane, nasuwa się tu pewien słuszny postulat: oto każdy kompozytor — laureat danego konkursu powinien otrzymać po jednym powielanym egzemplarzu wszystkich nagrodzonych utworów celem zapoznania się z nimi, (gdyż ich nigdy nie pozna!) i przestudiowania tak dla własnego pożytku, jak i dla dobra przyszłych konkursów, wreszcie dla podniesienia polskiej twórczości.

I jeszcze jedno, jeśli chodzi o polską twórczość. Zazwyczaj towarzystwa rozpisujące konkurs wymieniają w warunkach konieczność przynależenia kompozytora do narodowości polskiej. Coraz częściej atoli takiego warunku się już nie wymienia, a jeśli się wymieni, to się go nie przestrzega, skutkiem czego daje się zauważyć coraz większe zalewanie polskiej twórczości obcym jej elementem, co nie może być obojętnym dla rozwoju polskiego pieśniarstwa.

To byłaby garść spostrzeżeń i refleksyj, jakie nasunęły się wielokrotnemu uczestnikowi polskich konkursów chóralnych.

STEFAN NATANSON

TEMPO I DYNAMIKA W ŚPIEWIE CHÓRALNYM

(dokończenie)

Pod pojęciem dynamiki (z greckiego: dynamis — siła) rozumiemy w muzyce zwiększanie lub zmniejszanie siły brzmienia w ciągu wykonywania utworu. Najbardziej wyrazisty ten środek ekspresji jest już w samej swej istocie tak bezpośrednio i ściśle związany z najelementarniejszym poczuciem muzyki, że wszelkie bliższe tłumaczenie tego pojęcia wydaje się zbędne. A jednak dynamika muzyczna ma swoje niewzruszone zasady czy prawa, domagające się bezwzględnego ich przestrzegania, wszelkie zaś nieuzasadnione uchybienie tym prawom prowadzi zawsze do wypaczenia myśli kompozytora, do zniekształcenia wykonywanego utworu. Dokładna znajomość tych zasad jest kardynalnym obowiązkiem każdego sumiennego dyrygenta, dobrze więc z pewnością będzie, jeśli poświęcimy im nieco więcej uwagi.

Pomiędzy zasadami dynamiki muzycznej rozróżniać należy dwie odrębne kategorie. Jedne wypływają z naszego poczucia muzycznego, z przejawów natury czysto psychologicznej, inne zaś mają charakter niejako doraźny, wiążą się bowiem z muzyczną treścią wykonywanego utworu. W dalszym ciągu niniejszych rozważań pierwszą kategorię nazywać będziemy dynamiką „organiczną", drugą zaś dynamiką „ekspresyjną".

O ile chodzi o dynamikę organiczną, to pierwszem pytaniem, jakie się tu narzuca samo przez się, jest, czy istnieją jakieś zasadnicze różnice dynamiczne w obrębie każdego poszczególnego taktu. Odpowiedź jest prosta i niewątpliwie potakująca. Wiemy wszyscy, że w takcie dwumiarowym mocniej akcentujemy pierwszą

nutę, słabiej zaś drugą; w takcie trzymiarowym najmocniejsza będzie pierwsza najsłabsza druga, a trzecia nieco mocniejsza od drugiej, ale bezwzględnie słabsza od pierwszej; w takcie czteromiarowym pierwsza i trzecia będą mocniejsze od drugiej i czwartej, ale trzecia będzie słabsza od pierwszej, podczas gdy czwarta będzie jednak nieco mocniejsza od drugiej i t. d. Zasada ta opiera się na najelementarniejszym poczuciu rytmu, właściwie zaś na poczuciu t. zw. akcentu metrycznego, dlatego też ten rodzaj dynamiki możemy nazwać dynamiką metryczną.

Bezpośrednio z pojęciem dynamiki metrycznej wiąże się pojęcie dynamiki rytmicznej, która jest w zasadzie, poza wyjątkowymi wypadkami, o których niżej będzie mowa, rozwinięciem niejako dynamiki metrycznej, jej wycieniowaniem w zależności od rytmicznej treści danego utworu. Tu rozstrzygające znaczenie ma z jednej strony wartość (długość trwania) dźwięków w obrębie jednego taktu, z drugiej zaś budowa zdania muzycznego lub poszczególnego motywu. Najłatwiej zilustruje to następujący prosty przykład: w początkowych taktach znanej „Pieśni żeglarzy“ Schuberta („Choć burza huczy wkoło nas...“) wyrazy „burza“ i „wkoło“ przedstawiają się muzycznie, jako ćwierci z kropką i ósemki; gdyby to były równe ćwierci, to obowiązywałaby tu zwykła dynamika metryczna taktu czteromiarowego, rytm pieśni wymaga jednak jeszcze słabszego traktowania zgłosek „—rza“ i „—ło“, niż gdyby były całymi ćwierciami; jednocześnie dwutaktowy motyw nakazuje słabsze akcentowanie drugiego taktu, niż pierwszego. Oczywiście różnice, o których tu mówimy, są bardzo subtelne, ale pomimo to niezmiernie ważne; przy poprawnym wykonaniu nie zwrócimy na nie uwagi, ale najmniejsze uchybienie z pewnością nas razić będzie.

Nietylko jednak metryka taktu i rytmika utworu wpływają na dynamikę wykonania, w równym bowiem stopniu działa tu budowa melodii oraz harmonizacja utworu. Ogólnie można powiedzieć, że melodia, podnosząca się wzwyż, automatycznie niejako domaga się crescenda, natomiast opadająca ku dołowi z natury rzeczy pociągnie za sobą diminuendo. Rzecz jasna, że mogą tu zachodzić różne odchylenia w związku z ogólnym charakterem danej melodii i szczególnymi jej właściwościami. I tak np., gdy śpiewamy zwykłą gamę w górę, to od toniki do subdominanty śpiewamy ją crescendo, od dominanty zaś do toniki (w oktawie) diminuendo i t. p. Takich wskazań w dziedzinie dynamiki melodycznej dałoby się podać więcej jeszcze, lecz pokrywają się one do pewnego stopnia z wskazaniami dynamiki ekspresyjnej, a mianowicie dynamiki zdania muzycznego, o czem w dalszym ciągu będzie mowa.

Ostatnim wreszcie typem dynamiki organicznej jest dynamika, wynikająca z charakteru harmonicznej szaty utworu, w muzyce chóralnej, jak łatwo się domyśleć, szczególnie doniosła. Rozróżniać tu oczywiście trzeba dynamikę w homofonji i w polifonji. W układach homofonicznych (pospolicie, choć błędnie, „harmonicznymi“ nazywanych) z natury rzeczy melodia musi być dynamicznie uwydatniona, zwłaszcza gdy autor ją umieszcza w jednym z głosów średnich lub niższych. W innych głosach wymagają podkreślenia dynamicznego te nuty czy motywy, które mają znaczenie kontrapunktyczne lub muzycznie przeciwstawiają się samej melodii. Również obowiązuje tu ogólna zasada, że dysonans musi być zawsze dynamicznie silniejszy, niż jego rowiązanie. To samo można powiedzieć o zwrotach modulacyjnych, nagłych zmianach harmonizacyjnych, nutach pedałowych oraz wszelkich innych tego rodzaju osobliwościach faktury.

Najbardziej skomplikowana jest dynamika utworów polifonicznych, tu bowiem konieczne jest, niezależnie od ogólnej dynamiki utworu, jako całości, indywidualne niejako traktowanie dynamiczne każdego głosu z osobna. Drogą dokładnej analizy

utworu należy sobie doskonale zdać sprawę, który głos w danym ustępie utworu jest głosem głównym (cantus firmus), który zaś stanowi faktyczny kontrapunkt, te dwa bowiem głosy muszą być dynamicznie wyróżnione w stosunku do głosów pozostałych. Stąd też pochodzi, że w kanonie czy fudze każde wprowadzenie tematu musi być dynamicznie uwidocznione, przyczem głos, który poprzednio temat intonował, musi być odpowiednio przyciszony.

Ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na bardziej szczegółowe rozważania w dziedzinie dynamiki organicznej, która to dziedzina posiada odrębną swoją, ilościowo i jakościowo pokaźną wielce, literaturę Tu poprzestać musimy na stwierdzeniu, że przy wykonywaniu utworów muzycznych, zarówno wokalnych, jak instrumentalnych wszystkie typy dynamiki organicznej muszą być równorzędnie traktowane. Dzieje się to jednak w ogromnej większości wypadków podświadomie, drogą instynktownego wyczucia i wrodzonej muzykalności, a to nie tylko dyrygenta, lecz i chóru samego. Główną wobec tego uwagę należy skierować ku temu, by nakazom dynamiki organicznej nie uchybiać, by nie popełniać błędów, zasadniczo nakazom tym uragających, pamiętać zaś należy i o tym koniecznie, że żadne względy „interpretacyjne" nie stanowią nigdy uzasadnienia dla tego rodzaju błędów, bo, jak odrazu zaznaczone tu zostało, dynamika organiczna opiera się na psychologicznych podstawach naszego poczucia muzycznego, na najistotniejszych przesłankach naszej muzykalności. Można też śmiało twierdzić, że prawdziwie muzykalny dyrygent będzie umiał prostą intuicją sprostać wszystkim wymaganiom, jakie mu stawia dynamika organiczna.

Sprawa dynamiki ekspresyjnej przedstawia się inaczej. I tu wprawdzie artystyczne wyczucie dyrygenta będzie miało zawsze wiele do powiedzenia, ale jedynym słusznym i podstawowym punktem wyjścia musi tu być dokładna analiza utworu, który mamy wykonać. Trzeba zatem dobrze sobie zdać sprawę z budowy utworu czyli z jego kompozycyjnej formy, a zatem i z wzajemnego stosunku pomiędzy poszczególnymi częściami utworu, jak również dokonać ścisłego rozbioru okresów, zdań i motywów, jednym słowem, zrozumieć w pełni muzyczną treść kompozycji. Po spełnieniu tego najpierwszego obowiązku należy dopiero przystąpić do zbadania — skoro mowa tu o utworach chóralnych — tekstu literackiego i jego zgodności lub ewentualnej rozbieżności z treścią muzyczną. Następnym etapem w takim rozbiorze utworu musi być przestudiowanie jego harmonizacji, przyczym należy baczną uwagę poświęcić modulacjom i niespodzianym zwrotom harmonicznym, dysonansom i ich traktowaniu przez kompozytora i t. d., i t. d.

Taka wnikliwa i gruntowna analiza pozwoli przedewszystkim na stwierdzenie, czy wykonanie utworu nie będzie wymagało pewnych odchyleń od dynamiki organicznej, zwłaszcza ze względu na zasadniczy rytm utworu. Z tego rodzaju odchyleniami spotykamy się aż nadto często właśnie w naszych pieśniach ludowych, których swoista rytmika nie zgadza się z utartymi zasadami dynamiki organicznej i każe akcentować mocniej te części taktu, które normalnie słabe być powinny. Nacisk na trzeciej lub drugiej i trzeciej części taktu w mazurze, kujawiaku czy oberku, synkopy w krakowiaku i inne tego rodzaju osobliwości rytmiczne muszą oczywiście być wyraźnie zaznaczone w wykonaniu, ale należy zawsze pamiętać o tym że te odchylenia od dynamiki metrycznej i rytmicznej nie mogą być nigdy posuwane tak daleko, by się stać zupełnym tej dynamiki zaprzeczeniem. Tak np. akcent na trzeciej części taktu w mazurze może w swej sile prawie dorównywać dynamicznej wartości pierwszej nuty taktu, ale nie powinien nigdy jej przewyższać.

Gdy już mowa o pieśniach ludowych, warto zwrócić uwagę na inną ich, wielce znamienną osobliwość, nieraz kłopotliwą przy wykonywaniu tych arcydzieł twór-

czości ludowej. Mamy tu na myśli rozbieżność pomiędzy metryką poetycką a metryką muzyczną, co uzmysłowi pierwszy lepszy przykład. Weźmy kolędę „W żłobie leży...“ zgłoska ostatnia w wyrazach „leży“ i „pobieży“ jest w rytmice muzycznej bezwzględnie mocniejsza, niż przedostatnia, chociaż w mowie zwykłej było by odwrotnie; to samo da się powiedzieć o wyrazie „małemu“ w czwartym takcie tej kolędy. Takich przykładów mamy w naszych pieśniach ludowych tak wiele, że można by w tym upatrywać jedną z ich cech charakterystycznych, a już co najmniej jeden z ich szczególnych, niezaprzeczonych uroków. Rzecz prosta, że przy wykonywaniu tych pieśni należy zwracać baczną uwagę na tę ich osobliwość i zaznaczać ją, delikatnie może, ale wyraźnie.

Wspomnieć tu wreszcie należy o jeszcze jednej poważnej trudności, wynikającej z właściwości języka polskiego, niewygodnej i dla kompozytorów i dla wykonawców, a mianowicie z tej, że akcent w wyrazach pada w mowie zwykłej na przedostatnią zgłoskę. Ta „żeńska“ końcówka, jak się to w poezji i muzyce nazywa, wymaga w zasadzie, by ostatnia zgłoska była słabsza, niż przedostatnia, co z natury rzeczy musi osłabiać efekt końcowych nut w motywie lub zdaniu muzycznym, a głównie już na samym końcu utworu, gdy chodzi o forte końcowego akordu. W pieśniach ludowych trudność tę rozwiązuje się prostą drogą, jak np. w kolędzie „Wśród nocnej ciszy...“, gdzie w wyrazie „rozchodzi“ ostatnia zgłoska wypada na pierwszą nutę taktu, a więc wymaga najsilniejszego akcentu, wbrew metryce języka. Ale gorzej jest w utworach, komponowanych do tekstów niepolskich, śpiewanych u nas w tłumaczeniu. Jest to też jedną z największych trudności przy tłumaczeniu tych tekstów, niezawsze możliwych w metryce oryginału. Często się też spotyka wypadki, że, dajmy na to, półnutę u kompozytora trzeba rozbić na dwie ćwierci, co zakończenie „męskie“ zmienia na „żeńskie“. W takich razach (w końcowym akordzie z fermatą zwłaszcza) pamiętać należy bezwarunkowo, by brzmienie drugiej ćwierci było utrzymane na tym samym dynamicznym poziomie, co pierwszej, spadek bowiem w nasileniu będzie sprzeczny z naturą danego zdania muzycznego czy całego utworu, wymagającego mocnego, męskiego zakończenia.

To, co dotąd zostało powiedziane o dynamice ekspresyjnej, stanowi niejako konfrontację treści muzycznej utworu z podstawowymi wskazaniami dynamiki organicznej, konfrontacji niezbędnej dla stwierdzenia ewentualnych odchyleń metrycznych czy osobliwości rytmicznych. Zawsze jednak najważniejszą częścią analizy utworu, przeznaczonego do wykonania, jest analiza motywów i zdań muzycznych, po której następuje ostateczna analiza całości utworu. Na czym te dwa ostatnie etapy zgłębiania kompozycji polegają, nie potrzeba się zbyt szeroko rozwodzić, podamy więc jedynie główne zarysy postępowania. Każda myśl muzyczna przedstawia sama w sobie zamkniętą całość rytmiczną i melodyczną. Najczęściej ujęta jest w parzystej liczbie taktów, daje się przy tym rozczłonkować na drobniejsze okresy, zdania czy motywy. Odtworzenie takiej myśli muzycznej zależy przede wszystkim od logicznie dokonanego rozbioru jej całości i jej składników, tylko tą bowiem drogą możemy sobie zdać dokładnie sprawę, co tu należy wysunąć naprzód, a co przesunąć na drugi plan, co wymaga agogicznych, a co dynamicznych akcentów, jak wreszcie ustosunkować w wyrazie poszczególne części tej myśli wzajemnie między sobą. Jeżeli jakieś zdanie muzyczne lub choćby motyw powtarza się w ciągu utworu, to w zasadzie powinien być śpiewany w takiej samej postaci, jak za pierwszym razem, chyba że szczególne powody wymagają zmiany, która w takim wypadku musi być tym wyraźniej w wykonaniu podkreślona. Tak samo muszą być uwydatnione warianty (np. ozdobniki), wprowadzone przez samego kompozytora z takiego czy innego

powodu. Wszystko to razem sprawia, że rytmiczny i melodyczny charakter zdania czy motywu, umiejętnie i sumiennie zbadany, sam przez się określi dynamikę, jaką w nim stosować należy, wobec czego unikać trzeba wszelkich takich „pomysłów" agogicznych czy dynamicznych, które nie wypływają bezpośrednio z samej zawartości muzycznej danego zdania czy motywu. Kierować się tu należy wyczuciem artystycznym i prostą logiką, starając się tym sposobem wniknąć w twórczą myśl kompozytora.

To samo dotyczy dynamiki utworu, jako całości. Każdy mianowicie utwór muzyczny, o ile jest prawidłowo — z punktu widzenia nie tyle nawet ściśle teoretycznego, ile wogóle artystycznego — skomponowany, musi być zbudowany w ten sposób, że treść muzyczna wznosi się w pierwszej swej części wzwyż i rozwija wszerz do pewnego kulminacyjnego punktu, poczem opada i skupia się w sobie ku końcowi. Analizując dany utwór, jako całość, zacząć musimy zawsze od znalezienia owego kulminacyjnego punktu, bo w stosunku do niego właśnie wypadnie przemyśleć agogikę i dynamikę tego, co go poprzedza, i tego, co po nim następuje. Budowa utworu może być czasem bardziej skomplikowana i wykazywać wznoszenie się ku górze nie wprost, lecz piętrowo, jeśli się tak wyrazić wolno. W każdym jednak razie bez gruntownego przestudiowania treści i budowy utworu nie może być mowy o właściwym i artystycznie wartościowym jego wykonaniu, a takie przestudiowanie winno mieć na oku przede wszystkim czysto muzyczną jego stronę, nie zaś tekst literacki, który uwzględniać można tylko do pewnego stopnia, o ile mianowicie nie staje w sprzeczności z treścią muzyczną, której podporządkowany musi być bezwzględnie.

Należycie przeprowadzona analiza muzyczna utworu doprowadzić musi do jednego jeszcze, nader ważnego wniosku: piękne wykonanie kompozycji chóralnej wymaga logicznego ujęcia całości i zharmonizowanego ustosunkowania szczegółów, co wyłącza zasadniczo posiłkowanie się jaskrawymi efektami, jak np. tak często u nas, niestety, praktykowane raptowne przechodzenie od piana do forte i odwrotnie. Poza wyjątkowymi wypadkami, gdzie ten efekt jest wymagany przez samego kompozytora, gdzie zatem wynika z treści utworu i ma swoją jaskrawością właśnie działać na słuchacza, tani ten, najczęściej trywialny, efekt jest zaprzeczeniem artyzmu, nigdy też przez poważne chóry nie bywa stosowany. Czas jest, by u nas wyszedł z mody.

Powyższy, aż nadto może pobieżny, przegląd czynników różnej natury, od których zależy dynamika wykonywanego utworu, ułatwi zapewne niejednemu dyrygentowi rozwiązywanie zagadnień dynamicznych, jakie nastręcza ten czy ów utwór chóralny, zanim się nawet przystąpi do jego próbowania. Praca ta bywa nierzadko trudna i skomplikowana, zwłaszcza w kompozycjach o większych rozmiarach. Nie należy jej jednak lekceważyć w takich nawet utworach, które pozornie wydają się łatwe i proste, jak choćby strofkowe pieśni ludowe. Nie wolno bowiem zapominać że w dziedzinie sztuki tylko to, co jest najlepsze, jest dostatecznie dobre. A interpretacja jakiegokolwiek utworu muzycznego dopiero wówczas staje na właściwym poziomie, jeżeli jego rytmika jest jasna i ścisła, intonacja czysta i precyzyjna, agogika zaś i dynamika logiczna i artystycznie ujęta.

AUDYCJE CHÓRALNE W POLSKIM RADIO
(od 25. II. do 1. III.)

Częste słuchanie produkcji naszych zespołów śpiewaczych pozwala na wyprowadzenie dwóch zasadniczych wniosków: 1 że chóry męskie są o całą klasą lepsze

od chórów mieszanych, 2 że repertuar naszych zespołów wokalnych jest dość szczupły (ale o tym drugim punkcie — w zakończeniu).

Z chórów, jakie wystąpiły przed mikrofonem P. R. w ostatnich tygodniach, na czołowe miejsce wysunęły się: „*Echo*“ *bydgoskie pod dyr. Alfonsa Röslera i* „*Echo*“ *łódzkie* (oba męskie). Zespoły te odznaczają się istotnie wysokim poziomem sztuki wokalnej, dużą kulturą i wyrobieniem technicznym. Jest to niewątpliwie rezultat umiejętnej pracy ich kierowników. Program audycji bydgoskiej zawierał utwory H. Opieńskiego („Zaszumiał las“), Wallek Walewskiego („Serenada“) W. Lachmana; łódzkiej — kompozycje K. Prosnaka: nastrojową „Balladę o żołnierzu“ i „Wschodnią Opowieść“.

Znacznie słabiej zaprezentował się *Chór Męski Mieszkańców Domu Akademickiego* (9.II), w niedostatecznym jeszcze stopniu wyrobiony.

Zupełnie dodatnie wrażenie pozostawiło „Echo“ *z Katowic* (2.II), którym dyrygował p. *Kazimierz Majeran*. W chórze tym konstatujemy przede wszystkim wartościowy materiał śpiewaczy i dość dużą karność. Gdyby nie pewne niedociągnięcia natury technicznej produkcję tę należałoby uznać za całkowicie udaną.

Notujemy ponadto występ założonej przed kilkunastu laty przez prof. St. Kazurę *Polskiej Kapeli Ludowej* (w ramach cyklu „Polska twórczość chóralna“), chóru mieszanego „*Zjednoczone*“ *(z Łodzi)* pod kier. *Aleksandra Charuby* oraz z audycyj zagranicznych — pierwszorzędnej jakości artystycznej spektakl operowy z „La Scali“ Mediolańskiej transmisję nieporównanej opery *Mozarta* „*Wesele Figara*“. Że tego rodzaju transmisje dostarczyć mogą i chórzystom wiele rzetelnej korzyści (poza przeżyciami czysto artystycznymi) — nie ulega wątpliwości,

W zakończeniu niniejszego sprawozdania jeszcze słów kilka o kwestii bezpornie żywotnej, kwestii repertuaru naszych chórów. Repertuar ten — jak stwierdziliśmy już na początku — nie jest niestety bogaty.

Co śpiewają nasze zespoły wokalne? (przynajmniej te, które słyszymy w Radio) głównie pieśni ludowe, utwory Moniuszki i kilkunastu współczesnych kompozytorów polskich. To stanowczo zamało. Nasza literatura chóralna ma przecież zasięg o wiele szerszy i nie zaczyna się od Moniuszki.

Dlaczego tedy chóry nasze nie sięgają do obfitej i jakże pięknej twórczości Gomółki, Gorczyckiego, Szarzyńskiego, Wacława z Szamotuł, Pękiela, Jacka Różyckiego, Mikołaja Zieleńskiego i innych wybitnych przedstawicieli polskiej muzyki wokalnej szesnasto i siedemnastowiecznej? Nie ma ich dzieł „na rynku“? Zainteresowanym polecamy w tym względzie przejrzeć katalogi m. in. Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej i Związku Chórów Kościelnych Archid. Krak.

Dlaczego dyrygenci nie opracowują kompozycyj większych rozmiarów: Kantat, oratoriów i t. p?

Wreszcie, czyby nie należało zaznajamiać radiosłuchaczy systematycznie z obcą twórczością wokalną dawną i współczesną?

Kwestia ożywienia repertuaru zespołów śpiewaczych, produkujących się w P. Radio, jest zdaniem naszym paląca.

Wątpimy jednakże, by pożądana w tym względzie reorganizacja mogła nastąpić dzięki „prywatnej“, samorzutnej inicjatywie jednego czy kilku chórów. Tu niezbędny jest plan opracowany drobiazgowo i na daleką metę, potrzebna jest żywa, aktywna współpraca wielu zespołów oraz interwencja „czynnika nadrzędnego“.

P. Radio ma w tym względzie do spełnienia rolę bodaj czy nie zasadniczą.

J. P.

ZJEDNOCZENIE POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH I MUZYCZNYCH

Zebranie Rady Naczelnej Zjednoczenia P. Z. Ś i M.

Dnia 6 marca 1938 r. odbędzie się o godz. 11-tej w sali „Lutni" w Warszawie przy ul. Sienkiewicza 8 zebranie Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych z następującym porządkiem obrad:

1. Odczytanie protokułu z ostatniego posiedzenia Rady Naczelnej Zjednoczenia.
2. Ukonstytuowanie poszczególnych Komisji Rady Naczelnej.
3. Rozpatrzenie uchwał Ogólnego Zebrania Delegatów Zjednoczenia.
4. Wyznaczenie terminu i ustalenie przebiegu uroczystości poświęcenia sztandaru Zjednoczenia.
5. Sprawa udziału śpiewactwa w imprezach Światowej Wystawy w New-Yorku.
6. Sprawa odznaczeń Odznaką Honorową Zjednoczenia na rok 1938.
7. Sprawa przygotowania wydawnictwa „Z Pieśnią do Was Idziemy" tom III.
8. Sprawy bieżące.
9. Referat prof. Adama Miętusa pt. „O repertuarze chórów" i dyskusja.
10. Wyznaczenie terminu tegorocznego Ogólnego Zebrania Delegatów.
11. Wolne wnioski i zapytania.

UWAGA: W związku z punktem 2 porządku obrad przewodniczący poszczególnych Komisji wybrani na ostatnim Zebraniu Delegatów zechcą przygotować listę proponowanych przez siebie członków ich komisji oraz plan pracy swojej komisji na przyszłość.

Wnioski na Odznaczenia Odznaką Honorową — termin nadsyłania

Wnioski na odznaczenia Odznaką Honorową Zjednoczenia muszą być sporządzone według zasad podanych w regulaminie ogłoszonym w numerze styczniowym „Chóru" i lutowym „Śpiewaka". Formularze będą użyte dotychczasowe, ponieważ drukowanych formularzy nie moglibyśmy zdążyć dostarczyć. W każdym razie nie będą rozpatrywane wnioski nadesłane nie na formularzach a tylko na luźnych arkuszach papieru. Termin ostateczny nadsyłania wniosków zostaje ustalony na dzień 31 marca b. r. Termin wcześniejszy podany jest dlatego, że w tym roku może będą nadane odznaczenia wcześniej, by można było wręczyć je w czasie uroczystości poświęcenia sztandaru Zjednoczenia.

Formularze Sprawozdań Rocznych Związków

Na ostatnim Ogólnym Zebraniu Delegatów zapadła uchwała, by związki nadesłały do Sekretariatu Zjednoczenia sprawozdania roczne według jednolitego formularza, przy czym przed wysłaniem formularza przez sekretariat związki mają nadesłać projekty takiego wzoru. Uprzejmie przeto proszę o nadesłanie propozycji najdalej do dnia 10 marca b. r. To umożliwi ustalenie raz na zawsze wzoru, według którego na przyszłość będą związki nadsyłać sprawozdania celem sporządzenia sprawozdania ogólnego na Zjazd Delegatów. Proszę traktować sprawę jako bardzo pilną!

Sekretarz Generalny Zjednoczenia P. Z. Ś. i M.

(Dr. Jan Niezgoda)

ŻYCIE ORGANIZACYJNE I KRONIKA

W KRAJU:

„LUTNIA" — WŁOCŁAWEK. W niedzielę dnia 23 stycznia b. r. w Klasztorze O. O. Reformatów o godzinie 16,30 odbył się koncert kolęd Tow. b. Chórów Katedr. „Lutnia" we Włocławku. W programie wykonano: „Gdy się Chrystus rodzi" J. Maklakiewicza, „Jezus malusieńki" St. Niewiadomskiego, „Przybieżeli do Betleem" Nowowiejskiego, „Z narodzenia Pana" J. Maklakiewicza, „Dzieciątko się narodziło" St. Niewiadomskiego, „Jasna Panna" J. Maklakiewicza, na chór mieszany, oraz „A wczora z wieczora" ks. Nodzyńskiego, „Lulaj-że Jezuniu" P. Maszyńskiego i „Gloria" W. Lachmana, na chór męski. Publiczność, wypełniająca po brzegi starożytny kościół O. O. Reformatów, przyjęła wykonanie kolend z uznaniem.

ZWIĄZEK WOJEWÓDZTWA LUBELSKIEGO.

1. Opłatek dla Tow. Śpiew W dniu 8 stycznia b. r. odbył się w Lublinie tradycyjny „Opłatek", urządzony przez Zarząd Związku dla Towarzystw Śpiewaczych. — W „Opłatku" wzięły udział chóry: „Echo" i „Lutnia Kolejowa".

Uroczystość „Opłatka" zaszczycili swą obecnością P. Wicewojewoda Władysław Długocki, Ks. Prałat Dr. Florian Krasuski, inż. Franciszek Papiewski i inż. Ludwik Chełmiński, przedstawiciele władz administracyjnych, wojskowych, nauki, prasy i in.

Gości powitał i pierwszy przemówił Prezes Związku P. Wojciech Zwoliński, podkreślając doniosłe znaczenie tego rodzaju zebrań dla nawiązania ściślejszego współżycia towarzyskiego w Rodzinie Śpiewaczej.

Następnie połączone chóry, zgromadziwszy się pod pięknie udekorowaną choinką, odśpiewały szereg kolęd pod batutą Dyr. Eugeniusza Dziewulskiego, dyrygenta związkowego.

Z kolei przemawiał Ks. Prałat Dr. Florian Krasuski, Kapelan Związku, życząc Braci Śpiewaczej, aby Jej hasłem naczelnym był Symbol Zgody i Miłości Braterskiej.

Po części oficjalnej, zakończonej odśpiewaniem kolęd, przez poszczególne chóry, odbyła się zabawa taneczna.

2. Koncert Jubileuszowy Tow. Śpiew. „Echo" w Lublinie. Z okazji 10-lecia swego istnienia Tow. Śpiewacze „Echo" w Lublinie urządza w dniu 12 marca b. r. Koncert Jubileuszowy w Teatrze Wielkim w Lublinie.

Dzięki staraniom Zarządu „Echo" Dyrekcja Radia Polskiego wyraziła zgodę na transmitowanie części koncertu przez radio na wszystkie rozgłośnie Polskie.

3. Koncert Związkowy. Na ostatnim posiedzeniu Zarząd Związku postanowił urządzić w Lublinie w dniu 7 maja br. Koncert Związkowy z udziałem wszystkich zrzeszonych stowarzyszeń.

Na koncercie każde stowarzyszenie wykona utwory ze swego repertuaru, obejmującego wyłącznie pieśni kompozytorów polskich, biorąc pod uwagę przede wszystkim utwory o charakterze regionalnym.

Celem zorientowania się w ustaleniu szczegółowego programu koncertu, prosimy, aby stowarzyszenia nadesłały do Związku do dnia 15 marca b.r. od daty otrzymania komunikatu, swój repertuar, proponowany do wykonania na koncercie w ilości przynajmniej 3-ch utworów.

4. Wizytacje Stowarzyszeń. Aby nawiązać bliższą łączność między Związkiem a jego członkami, Prezes Związku P. Wojciech Zwoliński odwiedza poszczególne stowarzyszenia, będąc obecnym na koncertach i innych imprezach urządzanych przez stowarzyszenia.

Przed dwoma tygodniami Prezes Związku odwiedził T-wo Śpiewacze „Echo", Prezes wyniósł jaknajlepsze wrażenie o tym chórze, twierdząc iż stoi on na bardzo wysokim poziomie, to też życzymy „Echu" aby w przyszłości osiągało coraz lepsze rezultaty, pracująca dalej, w myśl wskazówek Prezesa, nad kultywowaniem i propagandą Pieśni Polskiej.

Dla dalszego kontynuowania w ten sposób zainicjowanej łączności między Związkiem a stowarzyszeniami prosimy o zawiadomienie nas o każdym swoim projektowanym występie, gdyż przewidziany jest również w takich wypadkach wyjazd Dyrygenta Związku, P. Dyr. Eug. Dziewulskiego.

5. Zgłoszenie składów Zarządów. Zarząd Związku przypomina stowarzyszeniom o obowiązku nadesłania do Związku sprawozdania za r. 1936/37 i o zgłoszeniu składu osobowego Zarządów stowarzyszeń na rok 1937/38 w myśl Statutu Związku § 9 pkt. a.

6. Składki. Jednocześnie prosimy o uregulowanie składek zaległych i bieżących do dnia 1 marca b. r., przy czym komunikujemy, że na rok 1937/38 wysokość składek wynosi 6 zł. rocznie, wpisowe 5 zł.

7. Odczytywanie komunikatów. Jeszcze raz Zarząd poleca Stowarzyszeniom, aby komunikaty Związku były odczytywane wszystkim członkom, bezpośrednio po otrzymaniu komunikatu (na pierwszej próbie).

Sekretarz: *Bol. Dąbrowski* Prezes: *Wojciech Zwoliński*

ZAGRANICĄ:

ZWIĄZEK POL. KÓŁ ŚPIEWACZYCH — OPOLE. W przepełnionej sali raciborskiej „Strzechy" odbył się w początku stycznia br. ogólny zjazd Zw. Polskich Kół Śpiewaczych na Śląsku Opolskim.

Zjazd zamienił się w manifestację pieśni polskiej, w której wzięło udział z górą 1500 osób, m in. przedstawiciele śpiewactwa polskiego województwa śląskiego i z Czechosłowacji z prezesem Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie prof. Ponikowskim i dyrektorem rozłośni Polskiego Radia w Katowicach prof. Ligoniem na czele oraz delegaci śpiewactwa polskiego w dzielnicach wychodźczych Niemiec.

Raciborskie święto pieśni miało charakter szczególnie uroczysty, na poprzedzającej bowiem zjazd akademii naczelna organizacja polska w Niemczech, Zw. Polaków, wręczyła śpiewactwu polskiemu Śląska Opolskiego nowy sztandar Rodła.

W części artystycznej wykonane zostały rodzime pieśni ludowe i kolendy Śląska Opolskiego. Popisy chórów odznaczały się wysokim artyzmem. M. in. wystąpiła orkiestra symfoniczna z Katowic pod dyrekcją prof. Zbigniewa Dymka oraz chóry polskie z Katowic i z Rybnika.

Święto pieśni polskiej w Raciborzu, które odbyło się zaledwie w 14 dni po wielkim sejmiku z okazji 15-lecia naczelnej organizacji Związku Polaków w Niemczech, udowodniło, że pieśń polska wśród ludu polskiego na Śląsku jest zawsze żywa, świadcząc o jego przywiązaniu do polskości.

ORATORJUM FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO W SZWAJCARII. Dnia 17 lutego br. we Fryburgu (Szwajcaria) odbyło się wykonanie oratorium Feliksa Nowowiejskiego „Quo Vadis?" w języku francuskim. Dzieło polskiego kompozytora otrzymało najwspanialsze ramy, a mianowicie szereg wybitnych solistów ze świetnym sopranem Guillemetti w roli Ligii na czele, połączone chóry fryburskie oraz orkiestrę symfoniczną z Lozanny pod batutą znakomitego szwajcarskiego kompozytora i kapelmistrza Josepha Bovet. Oratorium Nowowiejskiego transmitowano przez radiostacje Szwajcarii romańskiej: Sottens-Genewę i Lozannę.

„LUTNIA" — DETROIT, MICH. Roczne i wyborcze posiedzenie odbyło się w dniu 13 grudnia, u. r. w Klubie „Lutni" pn, 5703 Chene ul, przy Palmer.

Posiedzenie zagaił prezes R. Kościński. Po krótkim załatwieniu spraw bieżących wybrano przewodniczącym wyborów jednogłośnie kol. Franciszka Kuśmierka, który do zebranych przemówił w serdecznych słowach o pracy i obowiązkach, jakie spadną na nowy zarząd z powodu przypadającego 30-letniego jubileuszu Tow. Lutnia, w roku 1938. Na sekretarza powołano kol. M. Z Kowalewskiego.

W skład zarządu na rok 1938 weszli następujący członkowie: Henryk Szwed, prezes. Fr. Kuśmierek, wiceprezes. Marceli Krajewski — sekretarz prot. po raz trzeci przez aklamację; N. Chiliński sekr. fin..

Audytorami wybrani zostali przez aklamację kol.: S. Centek, M. Grzybowski i W. Czerny. Bibliotekarzem został B. Dzwonkiewicz. Dyrektorami: M. Witkowski, przew., J. Kotowski. E. Lubiński, F. Tański, S. Kaczyński. Syndykiem wybrano przez aklamacji kol. mecenasa Grzankowskiego. Przewodniczącym rady muzycznej wybrany został kol. R. Kościński, który ma prawo przybrać sobie dwu członków do pomocy.

W niedzielę, dnia 16 stycznia, w sali

klubu Lutnia, odbyła się instalacja Tow. Młodzieży przy Tow. Śpiewu Lutnia.

Po zdaniu sprawozdania z całego roku przez ustępujący zarząd, kol. Szwed odebrał przysięgę od nowo wybranego zarządu. Zarząd na rok 1938 składa się jak następuje.

E. Lubiński, przewodniczący; H. Łopacki, Jr., wiceprzewodniczący: M. Genca, sekr. prot.; A. Marek, sekr. fin.; N. Chyliński, kasjer.

„ECHO" — CHICAGO. W styczniu b. r. odbyła się uroczystość instalacyjna. Na samym wstępie programu p. Klemens Zarembski, prezes Okręgu 1-go Zw. Śpiew. Pol. w Am., powołał do uroczystej przysięgi następujące urzędniczki: prezeskę p. Jadwigę Tobasiewicz, która pierwsza w historii Chóru „Echo" była wybrana jednogłośnie po raz trzeci na urząd prezeski; wiceprezeskę p. Pelagię Czajka; sekr. prot. p. Natalję Lijewską; sekr. fin. Reginę Bogucką; kasjerkę Helenę Piech; gospodynię Leokadię Hadała; bibliotekarki: Bronisławę Kras'nską, Józefę Zwierzko, Irenę Grzankę; radę muzyczną: Felicję Szatkowską, Walerię Maj, Janinę Hadała; radę gospodarczą: Genowefę Brzezicką, Ewelinę Lijewską, Franciszkę Maj; korespondentkę Zofię Żebrowską.

Panna Adelina Preyss, którą powołano na dyrygentkę, w swym przemówieniu przyrzekła prezesowi 1-go Okręgu Zw. Sp. Pol. w Am., p. Zarembskiemu, że dołoży wszelkich sił, poświęcenia i zdolności, ażeby chór „Echo" pod jej przewodnictwem naprawdę stanął w pierwszym rzędzie z pomiędzy chórów żeńskich.

Na zakończenie przemówiła prezeska p. Jadwiga Tobiasiewicz, prosząc koleżanki o współpracę z dyrygentką, która tak chętnie ofiarowuje swe zdolności i siły, ażeby, Chór „Echo" wyróżnił się jako jedyny chór z kobietą-dyrygentką na czele. Zaapelowała również o dobrowolną składkę na wykupienie „Panoramy Golgockiej" z rąk obcych. Składka przyniosła dol. 7,90. — *Zofia Żebrowska, koresp ndentka.*

TOW. SPIEW. „MONIUSZKO" — BROOKLIN. W styczniu b. r. odbyło się w Domu Narodowym roczne posiedzenie Tow. Spiewu Moniuszko. Były prezes A. Trzciński otworzył posiedzenie, a kol. Majer odczytał protokół z przedrocznego posiedzenia. J. Pernak odebrał przysięgę od nowego zarządu na rok 1938.

J. Barcikowski, nowy prezes Moniuszki złożył serdeczne podziękowanie byłemu prezesowi A. Trzcińskiemu za jego pracę dla dobra Chóru i Pieśni przez tak długi okres czasu.

S. Dranicki odczytał sprawozdanie finansowe za rok 1937. Ze sprawozdania wynika, że w roku 1937 był niedobór około dol. 200. Zaś nieruchomy majątek Tow. Moniuszki jest przeszło dol. 2.000.

K. Wiśniewski oznajmił, że chór dziatwy, był bardzo zadowolony z gwiazdki jaką urządziło im Towarzystwo. A.Trzciński zaznaczył, że na zjeździe i konteście Okr. 7-go, który się odbędzie w maju, prawdopodobnie i chóry młodzieży będą brać udział.

Tow. Moniuszki liczy przeszło 60 członków, z tego przeszło 30 śpiewaków.

CHÓR FILOMENÓW — CHICAGO. Złowróżbne krakania pewnych jednostek w naszym społeczeństwie, że polskie zrzeszenia, skupienia i towarzystwa nie mają racji bytu i wkrótce przyjdzie chwila, kiedy znikną z powierzchni życia amerykańskiego, znajdują doskonałe zaprzeczenie w wypadku, jaki ma miejsce w dzielnicy Town of Lake. Dwadzieścia pięć lat istniejący zespół śpiewaczy „Filomenów" nietylko, że nie przechodzi kryzysu rozkładowego, ale zdobywa się na ufundowanie swojego własnego Klubu, który wytwornością i bogatym wyposażeniem może zaimponować nawet i obcym.

Filomeni po 25-ciu latach odmłodzili się, czerpiąc nowy zapał i nową energię z żywiołu już tu zrodzonego, którego zadania i cele polskich chórów nie przestraszają, nie odstręczają, ale przeciwnie pociągają. Znaczy się, że może przyjść okres pewnego przejściowego zobojętnienia dla pracy ideowej, ale ten minąć musi zawsze, gdyż w człowieku każdym tkwi pęd podświadomy do rzeczy szczytnych, pięknych i wielkich.

Za ten odruch w Chórze Filomenów, który podniesie prestyż wszystkich zespołów śpiewaczych polskich.

Przez 25 lat ciężkiej pracy na niwie śpiewaczej — Chór Filomenów — odczuwał potrzebę swej własnej siedziby.

Obecnie po wielu staraniach Chór wprowadzając w czyn myśl powziętą od pewnego czasu, przystąpił do otwarcia własnego Klubu pod nr. 1702 W. 48-ma ulica w Domu Polskim Im. Juljusza Słowackiego.

Klub ten służyć będzie jako punkt zborny, gdzie nasza młodzież, zbierając się wspólnie, będzie mogła planować

nabierać sił do jeszcze wydajniejszej pracy dla dobra pieśni i społeczeństwa polskiego.

SREBRNY JUBILEUSZ CHÓRU „LIRA" — CHICAGO. Chór „Lira" Nr. 80 Zw. Śp. Pol. w Am., obchodzi w tym roku 25-cio lecie swej wydajnej pracy na niwie śpiewaczej.

Został zorganizowany 24-go maja, 1913 roku, założycielami byli: Janina Woszczyńska - Jakajtis, Stefania Straka - Sawicka, śp. Emilia Patroś-Jabłońska, śp. Zofia Huntz-Ziółkowska, Kazimiera Etraka, Kazimiera Patroś - Hrabota oraz Józef Jabłoński, Bronisław Grochowski i Hieronim Kuligowski.

Na pierwszym oficjalnym zebraniu dnia 13-go czerwca 1913 roku, odbył się wybór pierwszego zarządu, w skład którego weszli jak następuje: Józef Jabłoński, prezes; Janina Woszczyńska, wiceprezeska; Emilia Patroś, sekr. prot.; Zofia Huntz, sekr. fin.; Hieronim Kuligowski. kasjer i Jan J. Jakajtis, dyrygent, który do dnia dzisiejszego kieruje chórem.

Przez lat dwadzieścia pięć, Chór „Lira" nieustannie pracował dla rozwoju Pieśni Polskiej i brał zawsze czynny udział z pieśnią w koncertach, obchodach, manifestacjach i zjazdach śpiewaków, podczas koncertów chór został odznaczony kilkoma nagrodami w postaci pucharów i dyplomów.

Dwadzieścia pięć lat pracy dla Chóru jest to wielka rzecz i poświęcenie, mianowicie dla tych, którzy od roku założenia 1913 do dnia dzisiejszego w chórze pracowali i pracują, nietylko dla Pieśni ale jako urzędnicy, którymi są: Stefan A. Wróblewski, Jan J. Jakajtis i Janina Jakajtis.

Chór „Lira" w ciągu 25 lat przeszedł nie jedną próbę, lecz pomimo wszystkiego wytrwał na stanowisku, dzierżąc silnie swą placówkę kulturalną na wychodźtwie, zawsze gotów na usługi społeczeństwa, do którego należy.

INSTALACJA CHÓRU „LIRA". Instalacja Chóru „Lira", Nr. 80 Zw. Śp. Pol. w Am., odbyła się 24 stycznia. Do zarządu wchodzą następujące koleżanki i koledzy: Jakób Trzaska, prezes; Cecylia Kwiatkowska, wiceprezeska; Maria Kwiatkowska, sekr. protokółowa; Janina Jakajtis, sekr. finansowa; Fortunat Betlejewski, kasjer; Anna Gniewek, bibliotekarka; Wanda Siniarska i Władysław Gniewek, asystenci bibliotekarki; Franciszka Koza, gospodyni; Jan J. Jakajtis, dyrygent; Stefan A. Wróblewski, Franciszka Joza i Romualda Bereza.

„CHOPIN" — CHICAGO. W grudniu odbyło się posiedzenie przedroczne i wybory urzędników Chóru Chopina i delegacji do Okręgu I-go na rok 1938. Po różnych sprawach, które Chór załatwił, przystąpiono do wyborów.

Na przewodniczącego mianowano kolegę Bańke.

Następujący urzędnicy zostali wybrani: W. Szepietowski, prezes; St. Wojciechowski, wiceprezes; B. Boguszewski, sekr. fin.; J. Baranowski, sekr. prot.; J. Wełniński, skarbnik; M. Brzeziński Jr., bibliotekarz; S. Hałas, gospodarz. Komisja Klubu: St. Klekowicki, Cz. Zauer i H. Wojciechowski Jr.; delegaci do Okręgu I-go: W. Szepietowski, St. Wojciechowski Sr., St. Klekowicki i W. Handke. Radę muzyczną stanowi dyrygent Chóru i śc sły zarząd.

Po wyborach urzędników uchwalono urządzić uroczystą instalację, 50-tą z rzędu, urzędników w miesiącu lutym w lokalu własnym. — Górą Pieśń! J. Handke, czł. honor.

„CHÓR wraz z dodatkiem nutowym ukazuje się na początku każdego miesiąca.
Warunki prenumeraty:
W kraju: rocznie 6 zł., półrocznie 3 zł., kwartalnie 1 zł. 50 gr.
Zagranicą: rocznie 7 zł., półrocznie 3 zł. 50 gr., kwartalnie 1 zł. 80 gr.
Konto w P. K. O. Nr 29742.

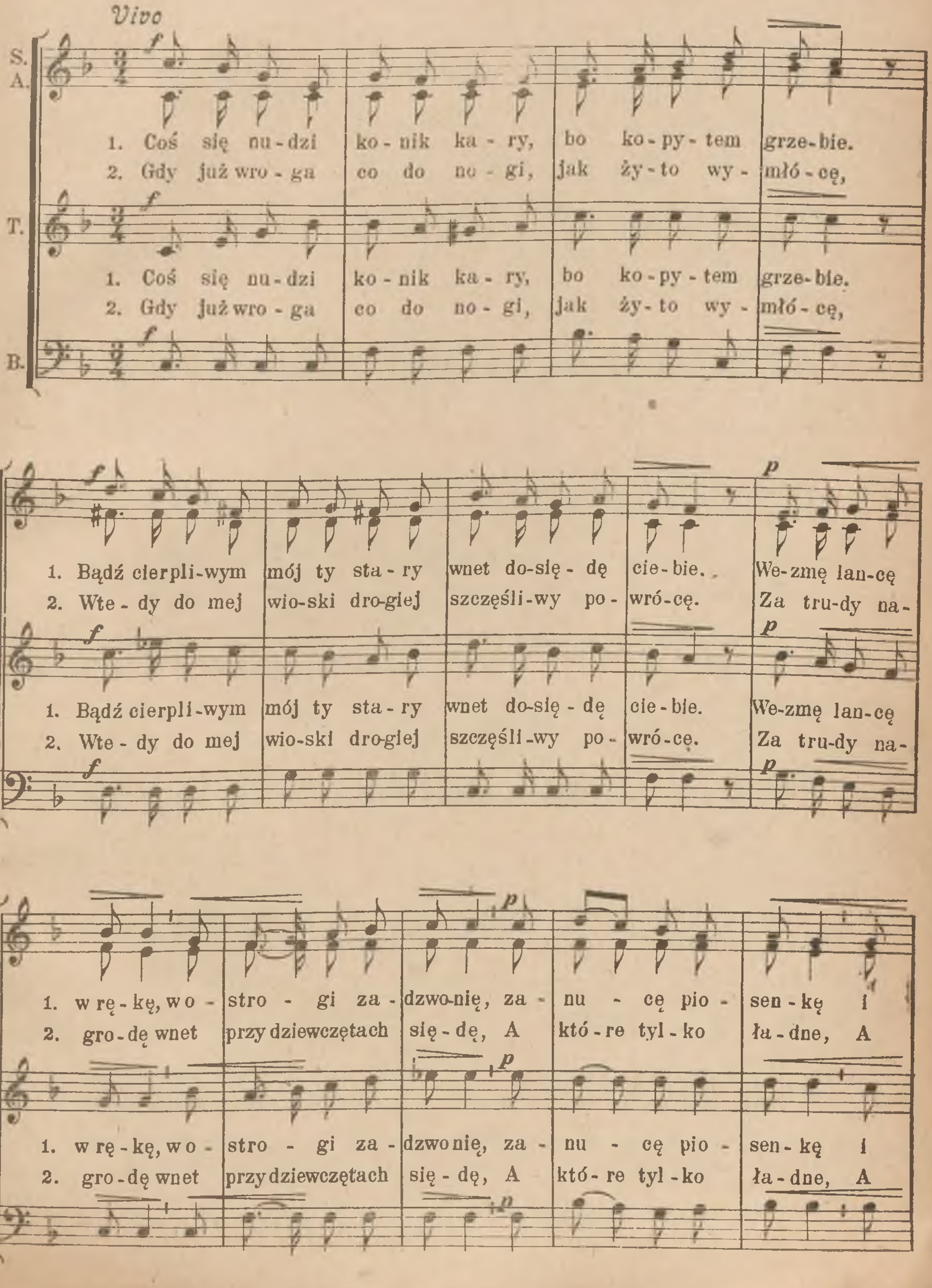
Redaktor **dr. Jan Niezgoda**, Warszawa, ul. Skwarczyńskiego 7, tel. 12.57-95
Administracja: w księgarni F. Grąbczewskiego, Warszawa, Krak.-Przedm. 1, tel. 617-55

Drukarnia „ZGODA" J. Klimczak i S-ka. Zielna 47, tel. 619-57.

Bezpłatny dodatek do miesięcznika „CHÓR"

KRAKOWIAK

JÓZEF KRUDOWSKI



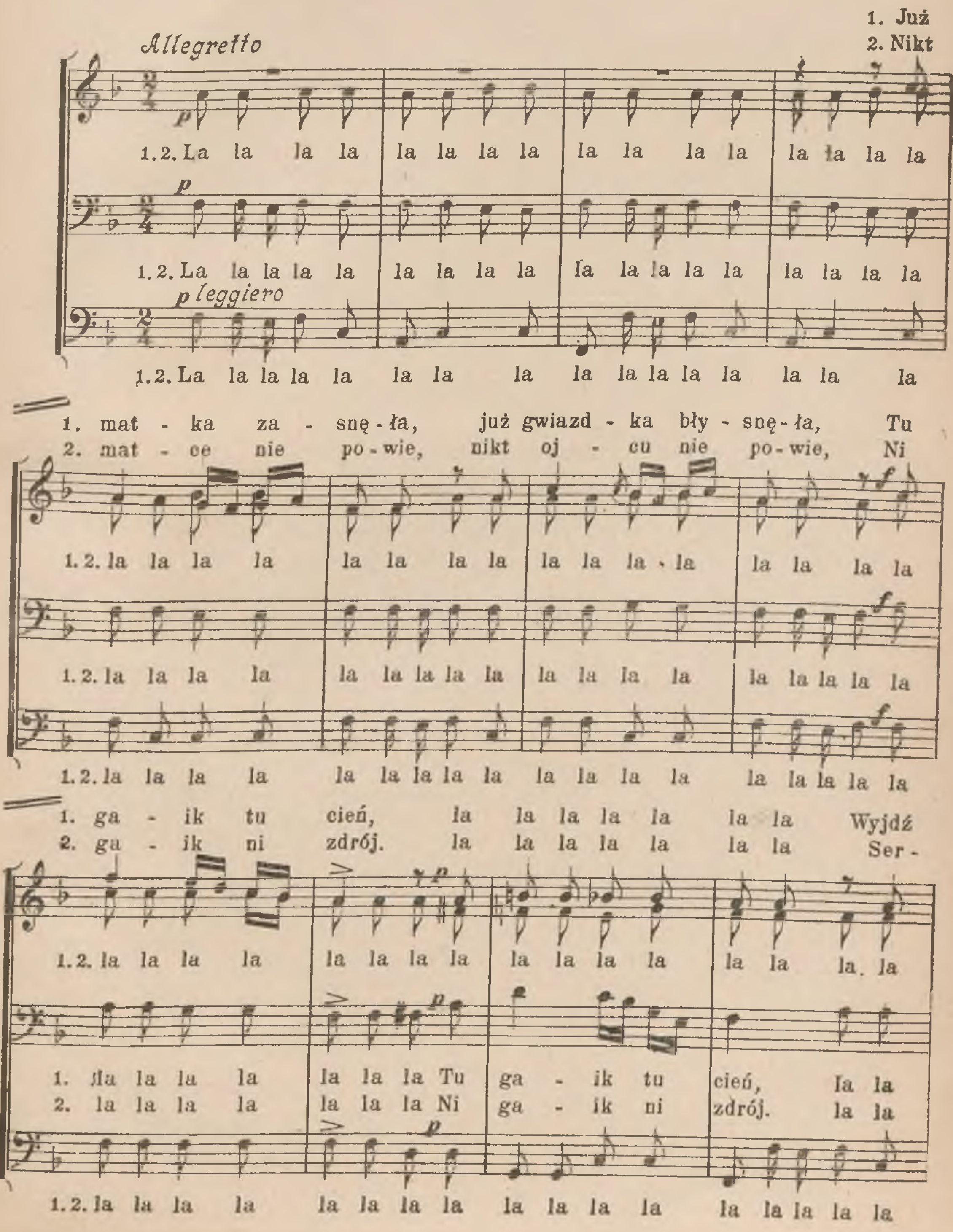

più cresc.
1. cwa - łem po - go - nię, po - go - nię i cwa - łem i cwa - łem po -
2. któ - re tyl - ko ład - ne, Ach, ład - ne, to ści - skać, to ści - skać je
più cresc.
1. cwa - łem po - go - nię, po - go - nię i cwa - łem i cwa - łem po -
2. któ - re tyl - ko ład - ne, Ach, ład - ne, to ści - skać, to ści - skać je
più cresc.
Hej Hej
1. go - nię Hej Hej i cwa - łem po - go - nię
2. bę - dę Hej Hej Hej ści - skać je bę - dę
1. go - nię i cwa - łem po - go - nię Hej
2. bę - dę Hej ści - skać je bę - dę Hej
1. i cwa - łem po - go - nię! Hej hej!
2. to ści - skać je bę - dę! Hej hej!
Hej hej
1. hej i cwa - łem po - go - nię! Hej hej!
2. hej to ści - skać je bę - dę! Hej hej!

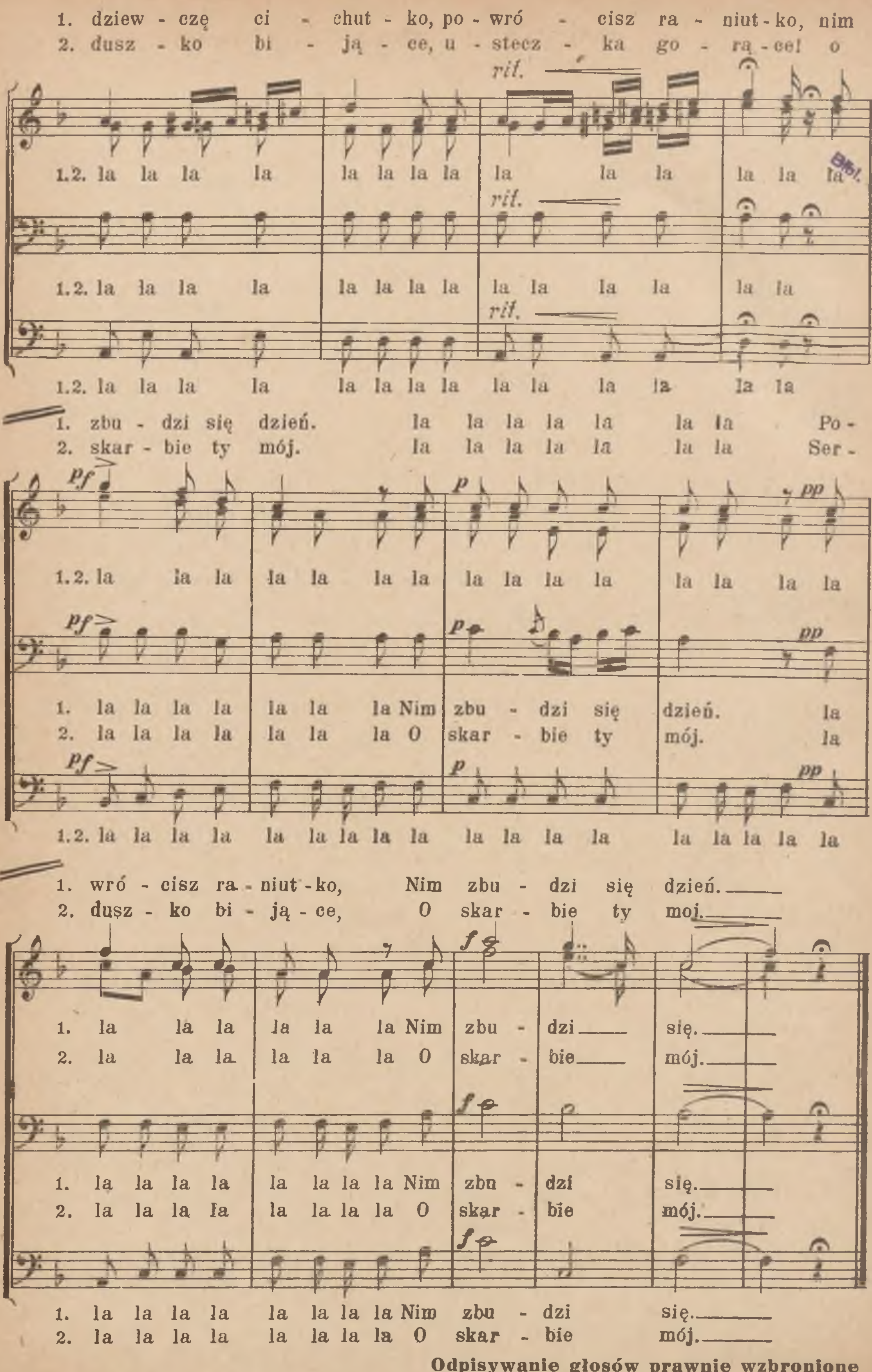
PIOSNKA ŻOŁNIERZA

NA CHÓR MĘSKI

Słowa: J. KORZENIOWSKI

muzyka: S. MONIUSZKO
ułożył P. Maszyński




1. dziew - czę ci - chut - ko, po - wró - cisz ra - niut - ko, nim
2. dusz - ko bi - ją - ce, u - stecz - ka go - rą - ce! o
rit.
1.2. la la la la la la la la la la la la la la
rit.
1.2. la la la la la la la la la la la la la la
rit.
1.2. la la la la la la la la la la la la la la
1. zbu - dzi się dzień. la la la la la la la Po -
2. skar - bie ty mój. la la la la la la la Ser -
pf p pp
1.2. la la la la la la la la la la la la la la la la
pf p pp
1. la la la la la la la Nim zbu - dzi się dzień. la
2. la la la la la la la O skar - bie ty mój. la
pf p pp
1.2. la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
1. wró - cisz ra - niut - ko, Nim zbu - dzi się dzień.
2. dusz - ko bi - ją - ce, O skar - bie ty mój.
f
1. la la la la la la Nim zbu - dzi się.
2. la la la la la la O skar - bie mój.
f
1. la la la la la la la la Nim zbu - dzi się.
2. la la la la la la la la O skar - bie mój.
f
1. la la la la la la la la Nim zbu - dzi się.
2. la la la la la la la la O skar - bie mój.